PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 1 Grudnia 1912 r.
ZESZYT 23 (100).
ROK V.

Numer poświęcony muzyce rosyjskiej.

1 grudnia 1912 r. № 23 (100).



MIKOŁAJ FINDEISEN.

Nowa szkoła rosyjska.

Prąd artystyczny w muzyce rosyjskiej, zwany po dziś dzień „nową szkołą rosyjską“ obecnie już bezwątpienia nie może się nowym nazywać, ani ze względu na epokę swego powstania, ani ze względu na tendencje i ideały. Nazwa ta jednak nie przestała być używaną w stosunku do prądu tego przedstawicieli, którzy swego czasu byli rzeczywiście nowatorami sztuki muzycznej, dodajmy: nowatorami nacjonalistycznymi, wskutek czego zyskali trwałą sławę w historji muzyki rosyjskiej i sprawiedliwie nazwać się mogą, chociażby w historycznem znaczeniu, „Nową szkołą rosyjską“, która wywiera donośny wpływ i na współczesną gienerację muzyków.

Przewódcą tej szkoły był zmarły w r. 1910 M. Bałakirew. Przeżył on nietylko jej rozkwit, ale upadek i rozłam wśród blizkich sobie niegdyś jej przedstawicieli. Bałakirew wraz z Cuim, wkrótce po śmierci Glinki, uważanego za twórcę rosyjskiej artystycznej sztuki muzycznej, miał spleść w jedno ogniwo tak utalentowane jednostki (obecnie już nieżyjące), jak Rimskij-Korsakow, Musorgski i Borodin.

M. Bałakirew urodził się w Niższym Nowogrodzie w r. 1836. Ogólne wykształcenie otrzymał na uniwersytecie Kazańskim, zaś w dziedzinie muzyki był samoukiem i całą swą wiedzę muzyczną sobie jedynie zawdzięczał. Dał się poznać najpierw jako pjanista i wystąpił po raz pierwszy w Petersburgu w r. 1855, zaś w r. 1862 założył „Bezpłatną szkołę muzyczną“. W szkole tej Bałakirew był z początku kierownikiem klasy orkiestrowej, która pod jego dyrekcją brała często udział w koncertach, organizowanych przez szkołę. Od jesieni roku 1867 do wiosny 1869 dyrygował koncertami symfonicznymi Cesarskiego Rosyjskiego Tow. Muz. (w r. 1867 — wspólnie z Berliozem), na których wykonywano przeważnie utwory Liszta i Berlioza, oraz kompozycje muzyków rosyjskich: Rimskija-Korsakowa, Borodina, Musorgskiego i w. in. Nadwątlony stan zdrowia zmusza Bałakirewa do ustąpienia z areny publicznej. Mianowany w r. 1883 dyrektorem „Śpiewaczej kapeli nadwornej“ opiera działalność szkoły tej instytucji na bardziej trwałych podstawach, opracowując między innemi program ogólno-kształcący. Będąc na stanowisku dyrektora „Kapeli“, Bałakirew nie porzucał pracy twórczej i wkrótce w świecie muzycznym stolicy zajął wysokie i niezależne stanowisko, przedewszystkiem jako kompozytor.

Działalność kompozytorska Bałakirewa jest jednak niezbyt rozległa i nie posiada cech indywidualnych, właściwych wybitnym twórcom sztuki muzycznej; to też punktem ciężkości w działalności Bałakirewa nie jest praca kompozytorska; był on wodzem, ale w innem znaczeniu; pomimo to w historji muzyki rosyjskiej imię Bałakirewa, jako kompozytora, bezwarunkowo zanotowane być powinno.

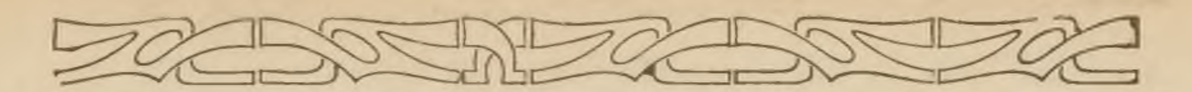
Z szeregu różnego rodzaju utworów muzycznych Bałakirewa, jak orkiestrowych, fortepjanowych i wokalnych, pierwsze miejsce należy się następującym pracom orkie-

strowym: muzyka do „Króla Lear'a", uwertura na tematy czeskie, 2 uwertury na tematy rosyjskie (2-ga pod nazwą „Ruś"), uwertura na temat hiszpański i poemat symfoniczny „Tamara" (najdoskonalsza praca Bałakirewa). Z utworów fortepjanowych znana jest najbardziej wirtuozowska i kolorystyczna fantazja „Islam"; cały szereg walców fortepjanowych, barkarol i w. in., oraz scherzo powstały w ostatnich latach życia Bałakirewa. Z utworów wokalnych największą popularnością cieszą się pieśni, w których autor niejednokrotnie z powodzeniem używa tematów ze skarbca muzyki ludowej. Wartościową pracą w dziedzinie rosyjskiej etnografji muzycznej jest Bałakirewa zbiór rosyjskich pieśni ludowych, w liczbie 40. Prócz własnych utworów, Bałakirew przełożył na orkiestrę lub fortepjan kilka utworów innych kompozytorów. Na krótko



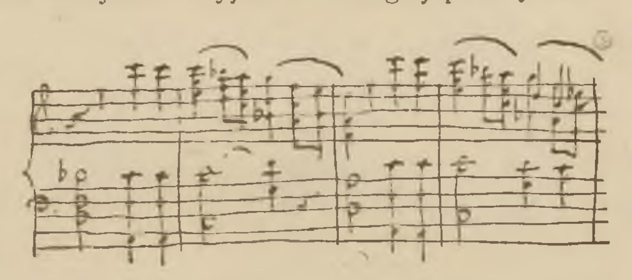
M. BAŁAKIREW.

przed śmiercią pożegnał świat muzyczny stolicy, a po raz ostatni wystąpił publicznie w r. 1898 podczas obchodu 35-lecia „Bezpłatnej szkoły muzycznej" i dyrygował wówczas wykonaniem własnej symfonji C-dur (nadzwyczaj piękna). Zamknąwszy się w kółku rodzinnem, wśród otoczenia najbliższych uczniów i przyjaciół, Bałakirew nie zaniechał pracy twórczej, nie zerwał węzłów wiążących go ze sztuką. Na rok przed śmiercią Bałakirewa poznano jego symfonję D-moll, odznaczającą się mistrzowską formą i jasną, świeżą muzyką bez cienia starczego wyczerpania lub gasnącego talentu. Nawet na krótko przed zgonem, który nastąpił w r. 1910 (Bałakirew oddawna cierpiał na poważną bardzo chorobę, która wcześnie przykuła go do łoża), odnajdujemy w jego muzyce te same młodzieńcze cechy. W wspomnianym roku zdobyła zasłu-



żone uznanie suita „Chopiniana“. Z faktów bjograficznych, dotyczących działalności Bałakirewa, wspomnieć należy o jego udziale w wzniesieniu pomnika w Żelazowej woli nieśmiertelnemu poecie tonów, Chopinowi, który dla Bałakirewa był zawsze przedmiotem głębokiej czci.

Jak już zaznaczyłem, główną działalnością Bałakirewa było przewodnictwo i nadanie kierunku młodym muzykom. Jest on nietylko doskonałym symfonistą, mistrzem w utworach fortepjanowych i głębokim lirykiem w swych pieśniach, lecz przedewszystkiem jest twórcą nowej szkoły rosyjskiej. W całej jego działalności jest to fakt historycznie najważniejszy. Bardzo być może, że gdyby nie było Bałakirewa, wielu młodych utalentowanych muzyków rosyjskich z drugiej połowy XIX w. poszłoby w rozsypkę i, wobec panującego wówczas dyletantyzmu, upadło niewątpliwie na siłach. Cui, Musorgski, Rimskij-Korsakow, Borodin, a następnie Głazunow, Ljadow, Lapunow i wielu innych wybitnych kompozytorów łączy się z Bałakirewym i stworzoną przez niego z pomocą W. Stasowa nowo rosyjską szkołą. Silną dłonią, kochającem sercem, uprzejmem słowem uprawiał Bałakirew niwę muzyczną osieroconą po śmierci Glinki i Dargomyżskiego. Życzliwą radą, a często i surową krytyką umiał pobudzić swych młodych przyjaciół do pracy duchowej, do ożywionej twórczości. Bałakirew, jak może żaden inny z muzyków rosyjskich, umiał kierować swoimi uczniami; pod jego przemożnym wpływem pozostają przyjaciele i wyznawcy wspólnych idei w sztuce, nabierają odwagi, z mało doświadczonych zmieniają się w świadomych i wierzących w swoje powołanie muzyków; wytrwałość i męstwo nauczyciela wywierają na nich owocny wpływ.



Oto w jaki sposób Bałakirew, o którym pamięć przetrwa całe wieki, zdobył sobie berło w muzyce rosyjskiej. Oto dlaczego bardziej szczegółowo należało rozpatrzeć jego działalność w niniejszej pracy.

To też gdy mowa o dziejach nowo rosyjskiej szkoły, należy przedewszystkiem wymienić największego z jej przedstawicieli, posiadającego siłę twórczą tak wielką, tak bogatą, że z jej pomocą odniósł zwycięztwo pomimo dziwnej nieproporcjonalności między drogami i sposobami zewnętrznego przejawiania się tej siły w stosunku do jej wewnętrznej wartości.

Modest Musorgski, urodził się w r. 1835, w gub. pskowskiej. Wcześnie przejawiające się zdolności muzyczne skłoniły rodziców, że już w dzieciństwie dali mu domowe wykształcenie muzyczne, którego nie zaniedbywał nawet podczas nauki w szkole chorążych, skąd wystąpił jako oficer gwardji. Postanowiwszy poświęcić się muzyce, porzuca Musorgski karjerę wojskową w r. 1859, jednak z powodów materjalnych musiał jeszcze przez pewien czas pozostać na służbie rządowej. Karjera ta, niemająca nic wspólnego ze sztuką, nie przyniosła korzystnych rezultatów; również osobiste okoliczności jego życia, miały dużo stron smutnych i niesprzyjających działalności twórczej. Pod koniec życia uginał się pod brzemieniem krzyża, odczuwając bardzo ograniczenia materjalne i cierpiąc duchowo i fizycznie.

Dzieła Musorgskiego, zdobywające sobie ostatnimi czasy szerokie uznanie nietylko w Rosji, ale i zagranicą, za życia jego nie cieszyły się uznaniem ogromnej większości słuchaczy, zyskując zachwyt tylko pewnego partyjnego kółka, zachwyt w dodatku tak nieumiarkowany, że jedynie zaszkodził Musorgskiemu, jako muzykowi i kompozytorowi. Zmarł w 1886 r. w szpitalu.

Musorgski ze względu na swój temperament i wiedzę techniczną, a raczej „niewiedzę“ jest zupełnem przeciwieństwem do Bałakirewa, pomimo wspólności zewnętrznych, technicznych szczegółów, będących cechą charakterystyczną całej szkoły młodorosyjskiej. Musorgski tworzył prawie zawsze w chwilach natchnienia, gorączkowo, zaś Bałakirew z niewyczerpaną cierpliwością opracowywał formę artystyczną, starannie wykończając każdy detal; za to strona techniczna dzieł Musorgskiego jest do tego stopnia słaba, że większą ich część trzeba było wydać w nowem opracowaniu Rim-

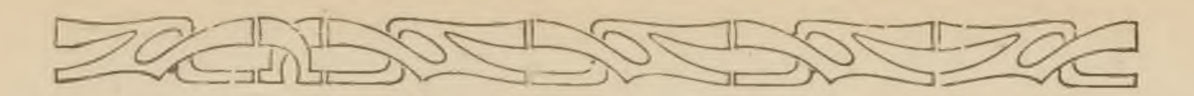


MODEST MUSORGSKI.

skija-Korsakowa. Ten ostatni nawet dokończył i przerobił opery Musorgskiego: „Borysa Godunowa“ i „Chowańszczyznę“, które wraz z pieśniami noszą piętno wielkiego i oryginalnego talentu, jednego z najbardziej żywych i samoistnych, jakim muzyka rosyjska może się pochwalić.

W twórczości kompozytorskiej Musorgskiego prawie, że tylko te opery i pieśni należy brać pod uwagę. Jako symfonista i kompozytor fortepjanowy jest bardzo słaby. Jego ogólnie znanym utworom orkiestrowym: „Scherzu“ i „Nocy na Łysej górze“, oryginalnie pomyślanym i ładnym pod względem muzycznym, zbywa na artystycznem rozwinięciu i nie dają wrażenia całości, przytem instrumentacja prawie wcale nie jest dziełem autora. Głównemi i zasadniczemi podwalinami jego oper i pieśni jest deklamacja, następnie oryginalna, prosta struktura jego arji, recitatiwów i chórów, przepojonych nawskroś duchem narodowym, a nawet pospolicie narodowym. Pod tym względem Musorgski przeszedł prawie wszystkich kompozytorów rosyjskich; jest on jeszcze bardziej narodowym aniżeli Glinka i Dargomyżski. Niestety na tle zasadniczych cech oryginalnego talentu Musorgskiego, rozwijają się jego słabe strony. Myśli muzyczne Musorgskiego nie kształtowały się w formy przed nim ustanowione, zaś „nowych“ form stworzyć nie był w stanie, gdyż, aby je stworzyć, trzeba stać ponad poprzedniemi, a właśnie Musorgski formami dawniejszemi pogardzał. Utwierdzany przez przyjaciół, że jest gienjuszem i, jako taki, niepotrzebujący żadnego wydoskonalenia się, Musorgski lekceważył coraz bardziej rozwój techniczny i w twórczości jego pozostały aż do końca wady, które z pewnością możnaby było usunąć wytrwałą i systematyczną pracą. Dzieła Musorgskiego to bezkształtny, niewykończony model z gliny, w którym jednak wyczuwamy często gienjalny pomysł, godny dłuta i marmuru. W utworach wokalnych Musorgski stosuje się ściśle do tekstu, nie wykraczając poza ilustrację i nie mając dość technicznych środków do bardziej artystycznego spajania (nie mówiąc już o rozwoju oddzielnych fraz i epizodów.) Ubóstwo środków technicznych spowodowało z natury rzeczy jednostajność, a brak równowagi myślowej doprowadza często Musorgskiego do absurdu, co przyczyniło się, że swego czasu był przedmiotem pośmiewiska. Monotonja panuje również w treści muzyki Musorgskiego. Uchwyciwszy udatnie wyraz cierpienia chłopa, Musorgski w ciągu całego życia nie mógł się z tego otrząsnąć. Wyraz ten spotykamy zarówno w operach, jak i w lepszych jego pieśniach: „Pokoik dziecinny“, „Kołysanka“, „Taniec śmierci“ i t.d. W tych właśnie utworach wypowiedział się najlepiej kompozytor-narodowiec, który odczuł głęboko bóle i cierpienia ludu. Zatrzymany w ciasnych i niewydoskonalonych ramkach, talent Musorgskiego posiadał dostateczną siłę, żeby i w nich wypowiedzieć się głęboko, to też pomimo wszystko w pieśniach i operach jest Musorgski w swoim rodzaju prawdziwym artystą, zdolnym oddać dźwiękami nadzwyczaj plastycznie najsubtelniejsze uczucia. Sceny ludowe w „Borysie“ i w „Chowańszczyźnie“ to wspaniałe obrazy rodzajowe. Z powodzeniem daje nawet charakterystykę osób, chociaż nie zawsze dostatecznie rozwiniętą pod względem muzyczno-dramatycznym. Borys — żądny władzy, a potem opłakujący swe winy wobec zbliżającej się śmierci; epiczny mnich asceta, Pimien; pełen temperamentu i kultu dla samego siebie Dymitr; wreszcie dwaj pijani mnisi i szynkarka w „Borysie“; a z drugiej strony piękna postać Ksieni, surowy fanatyk Dosifiej, cierpiąca i nerwowa Marta w „Chowańszczyźnie“—oto wspaniałe typy, rdzennie rosyjskie, żywe, które służyć mogą dowodem, ile siły i głębi krył talent Musorgskiego.

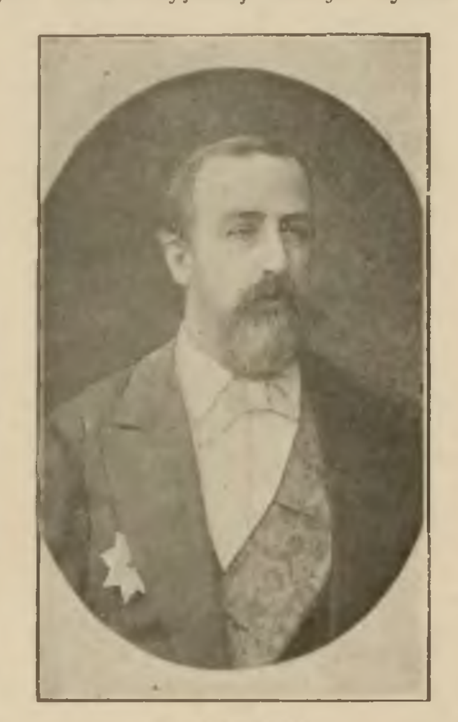
Opery te, pomimo wszystkich swych braków, stanowią cenny nabytek dla ro-



syjskiej literatury operowej. W nich opera rosyjska uczyniła krok naprzód w kierunku stworzenia narodowego dramatu muzycznego. Tem więcej żałować musimy, że okoliczności i życiowe niepowodzenia nie pozwoliły, by talent tak wielki i samodzielny rozwijał się normalnie i dosięgnął szczytu doskonałości.

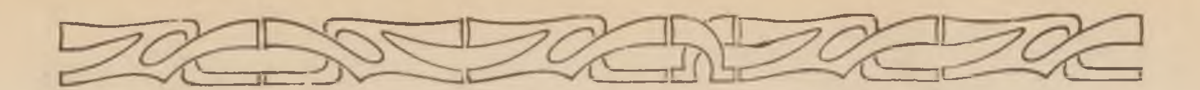
Całkiem oryginalną artystyczną naturę widzimy w trzecim przedstawicielu noworosyjskiej szkoły, A Borodinie.

A. Borodin urodził się w r. 1834 w Petersburgu, gdzie też umarł w r. 1887. Kształcił się w Akademji medyczno-chirurgicznej, po skończeniu której pracował jeszcze jakiś czas zagranicą i uzyskał stopień profesora chemji. Wykształcenie muzyczne otrzymał domowe, ale wyjątkowo wybitny talent uszedł skutków dyletantyzmu. Pracy muzycznej dużo dopomógł mu związek małżeński z pjanistką E. S. Protopopową, oraz znajomość z kółkiem Bałakirewa. I-a symfonja Borodina, skomponowana w r. 1867 i II-ga w r. 1876, należą do najwspanialszych dzieł rosyjskiej muzyki symfonicznej Już w r. 1869 rozpoczął Borodin pracę nad swoją gienjalną operą „Książę Igor", do której powracał niejednokrotnie w ciągu całego życia, i w końcu pozostawił niedokończoną. Po jego zgonie opera została wykończona, zinstrumentowana przez jego przyjaciół: Rimskija-Korsakowa i Głazunowa i stała się jedną z cenniejszych oper rosyjskiego repertuaru.



A. BORODIN.

Borodin być może, jest artystą, mniej głębokim niż Musorgski, jednak bardziej zrównoważonym i wszechstronnym, przytem jest doskonałym technikiem. Nie uważając muzyki jako najgłówniejsze swoje zadanie, Borodin pozostawił niewielką stosunkowo spuściznę twórczą: dwie symfonje (trzecią w szkicu), dwa kwartety, kilka pieśni, operę (niewykończoną), kilka utworów symfonicznych i fortepjanowych. Pod względem wykształcenia muzycznego i roli jaką muzyka odgrywała w jego życiu, Borodin powinien być nazwany dyletantem, jednak dyletantem gienjalnym. Jako kompozytor wstępuje w ślady Glinki, zwłaszcza Glinki z okresu kiedy stworzył operę „Rusłan". W twórczości jego wyczuwamy szeroki bohaterski rozmach, bezgraniczną dal rosyjskiego stepu, rosyjską zuchowatość, rosyjską duszę. Według własnych słów, Borodin nie miał pociągu do kierunku deklamacyjnego. Podkreślając ogólny charakter noworosyjskiej szkoły, Borodin zachował swą indywidualność, a nawet do szkoły tej wniósł dużo pierwiastków nowych, zwłaszcza pod względem technicznym. Sekundy Borodina, pochody kwartami (trąby Połowców w „Igorze") — wszystko to jest tak samo charakterystyczne, jak np. gama całymi tonami u Glinki w „Rusłanie". Na wzór Glinki Borodin po mistrzowsku umiał odtwarzać koloryt wschodni. Lecz jego „wschód" nie jest wschodem „Kaukazu", ani, jak u Rubinsteina, staro-żydowski. To wschód pierwotnych azjatyckich koczowników, wschód znojny, palący, jaskrawy i, jak cudowny kwiat, aromatyczny, odurzający. Bardzo być może, iż z całej rosyjskiej literatury muzycznej twórczość Borodina jest najbardziej męska, zdrowa i pełna chęci do życia. Żyjąc obok Musorgskiego, nie ilustruje jednak ogromu cierpień ludu, chociaż cierpienia te odtworzyć potrafi. Wystarczy przytoczyć gienjalny chór z „Igora", chór najzupełniej wyjątkowy w operze rosyjskiej ze względu na swój kontrapunkt narodowy. Typy swojskie, zwłaszcza kobiece, w jego operach są bardzo artystyczne i żywe. W twórczości swej Borodin nie rozwinął w jakimś nowym kierunku żadnej z istniejących przed nim form, lecz formy te w jego muzyce zrusyfikowały się. Taki przymiot posiada i kontrapunkt w jego operze i symfonjach. Jakkowiek chronologicznie rzecz biorąc, pierwsza rosyjska symfonja, w klasycznej sonatowej formie (jeśli nie liczyć Rubinsteina), wyszła z pod pióra Rimskija-Korsakowa,



jednak zaszczyt ten, ze względu na artyzm, mistrzostwo i ducha narodowego, występującego tak jaskrawo, zwłaszcza w II-giej symfonji, powinien przypaść w udziale Borodinowi. Również obydwa kwartety smyczkowe Borodina są najpierwsze z kwartetów rosyjskich, chociaż chronologicznie pierwszym jest kwartet Afanasjewa „Wołga“ (1860).

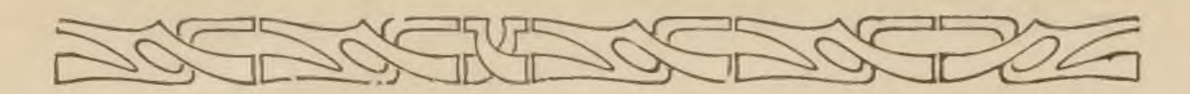
Najmniej oryginalnym z przedstawicieli noworosyjskiej szkoły jest Cui.



CEZARY CUI.

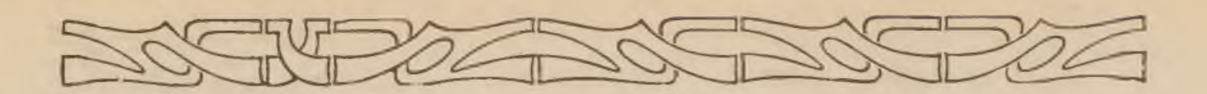
Cezary Cui urodził się w Wilnie w r. 1835; jest to jedyny pozostały przy życiu reprezentant kółka Bałakirewa. Specjalizował się w karjerze wojskowej, i, będąc profesorem fortyfikacji w Akademji wojskowej, poświęcił dobrobyt dla sztuki, kształcąc się w dziedzinie kompozycji i doświadczając sił jako krytyk muzyczny (1864—1900). W zaraniu swej młodości pracował nad muzyką pod kierunkiem Moniuszki, następnie wielki wpływ na rozwój jego talentu i techniki kompozytorskiej wywarła znajomość z Dargomyżskim, oraz przyjacielskie stosunki z kółkiem Bałakirewa. Cui napisał cały szereg oper: „Jeniec kaukazki“, „Syn mandaryna“, „William Ratclief“, „Andżelo“, „Flibustier“, „Saracyn“, „Uczta w czasie dżumy“, „Mamzelle Fifi“ i w. in, z których na uznanie zasługują jego młodzieńcze opery: „Ratclief“ i „Andżelo“ (1869—1876); jest przytem autorem 225 pieśni, wielu chórów, oraz kompozycji fortepjanowych i orkiestrowych. Cui'ego najlepiej określić można następującemi słowami: niezbyt głęboki ale za to sympatyczny liryk. Nie ucieka się do większych form muzycznych i nie jest wcale symfonistą. Wypływa to nietylko z braku wiedzy technicznej, ale i z zamiłowania do wyrażania się w formach mniejszych i przedewszystkiem w utworach wokalnych i kameralnych. Cui to miniaturzysta. I dlatego też nie pisze symfonji; jego suity orkiestrowe są co do formy bardzo drobne, a kwartet na 4 wiolonczele jest zaledwie próbą kompozycji w poważnej sonatowej formie; nawet opery Cui'ego są często pieśniami większych rozmiarów z domieszką deklamacyjną. Cui'emu przypada do gustu również styl drobnych utworów fortepjanowych, w których przypomina Chopina. Cechą charakterystyczną jego liryzmu jest namiętność, coprawda niezbyt głęboka i niewychodząca poza ramy zwykłej salonowości, dodatnią zaś stronę stanowi szczerość deklamacji, której hołdownikiem jest Cui w swych operach i pieśniach. Te ostatnie w twórczości Cui'ego są najciekawsze i zawierają najwięcej cech charakteryzujących liryzm jego talentu, który w tej dziedzinie rozwija się z nadzwyczajnymi rezultatami i umożliwia śledzenie systematycznej ewolucji począwszy od pierwszych nieudatnych pieśni, aż do ostatnich lat życia, kiedy autor wydał wspaniały zbiór 25 pieśni do słów Puszkina. Pieśni Cui'ego cieszą się dużą popularnością; do najlepszych zaliczają się: „Był zmierzch“, „Menisk“ „Arfa Eola“ i t.d. Z oper, oprócz już wyróżnionych, należy jeszcze podkreślić „Flibustiera“ jako wzór utworu wokalno-deklamacyjnego. Muzyka Cui'ego nie posiada cech narodowych; na plan pierwszy w jego twórczości należy wysunąć rozwój formy pieśni, pod wieloma względami bardziej doskonałej, aniżeli u jego poprzedników.

Ostatnim (co do czasu wstąpienia) z członków noworosyjskiej szkoły jest Rimskij-Korsakow, którego prawnie można nazwać najbardziej wpływowym.



M. Rimskij-Korsakow ur. się w r. 1844. W dzieciństwie już reagował na dźwięki muzyczne, a będąc 9-letnim chłopcem zaczął komponować. W r. 1856, nie przestając pracować nad muzyką, wstępuje do korpusu marynarzy w Petersburgu, następnie udaje się zagranicę (1862—65). Do r. 1873 nie porzucał służby w marynarce potem naznaczony był na inspektora orkiestr wojskowych floty morskiej, którą to godność piastował aż do czasu jej skasowania (1884 r.) Znajomość z kółkiem Bałakirewa decydująco wpłynęła na poświęcenie się wyłącznie muzyce. Jeszcze podczas służby we flocie, idąc za radą Bałakirewa, napisał I-szą symfonję, którą wykonano w r. 1865 z wielkiem powodzeniem; po symfonji tej nastąpił szereg utworów symfonicznych i wokalnych. W r. 1872 mianowano Korsakowa profesorem petersburskiego konserwatorjum. Ze stanowiska tego został uwolniony w r. 1905; dymisja Korsakowa była w związku z ogólnymi w owym czasie rozruchami i wskutek obrony uczniów przed biurokratyczną samowolą dyrekcji konserwatorjum. Od r. 1874—81 był dyrektorem Bezpłatnej szkoły muzycznej, od 1883 — 94 zajmował stanowisko pomocnika zarządzającego Nadworną kapelą śpiewaczą, od r. 1886 — 90 był dyrygientem Rosyjskich koncertów symfonicznych. Umarł w r. 1908.

Trudno jest w krótkim szkicu rozpatrzyć dokładnie wszechstronną i bogatą działalność muzyczną tego wybitnego kompozytora. Nie sposób też wyszczególniać wszystkich jego kompozycji, z tego więc powodu poprzestaniemy na najważniejszych. Z oper wymienimy przedewszystkiem następujące: „Pskowiczanka“, „Noc majowa“, „Pierwiosnek“, „Młada“, „Noc wigilijna“, „Sadko“, „Mozart i Saljeri“, „Bojarinia Wiara Szełoga“ (prolog napisany wcześniej do „Pskowiczanki“), „Narzeczona cara“, „Bajka o królu Sałtanie“, „Serwilja“, „Kaszczej nieśmiertelny“, „Pan wojewoda“, „Podanie o niewidzialnym grodzie Kiteżu“, „Złoty Kogucik“. Wymienić też należy 3 symfonje, symfonjetę, obrazy symfoniczne, suity, poematy symfoniczne: „Sadko“, „Bajka“, „Schecherazada“, Kaprys hiszpański, następnie szereg pieśni, chórów, drobnych utworów orkiestrowych, fortepjanowych i kameralnych, zbiór zharmonizowanych pieśni ludowych, kompozycje religijne i t. d. Dużą wartość przedstawia jego „Praktyczny podręcznik do nauki harmonji“, który wyszedł już w kilku wydaniach i nawet w przekładach obcych. Poważną, chociaż niedokończoną, analizę swej działalności muzycznej przeprowadził sam Rimskij-Korsakow w swych pamiętnikach niestety niedokończonych i wydanych wkrótce po jego śmierci pod tytułem „Pamiętnik mojego życia muzycznego“; cechą charakterystyczną „Pamiętnika“ jest otwartość i szczerość, często nawet surowość sądów, które (zupełnie niesłusznie) ściągnęły na „Pamiętnik“ wyrazy potępienia. Rimskij-Korsakow wstąpił ostatni do kółka noworosyjskiej szkoły, ale dzięki swej żywej i energicznej pracy przewyższył stanowczo wszystkich swych współtowarzyszów kółka. Wpływ Korsakowa na pokolenia młodych muzyków rosyjskich najbardziej daje się odczuwać. Możnaby powiedzieć, że sam zapoczątkował szkołę, coprawda nie tej miary co szkoła swego czasu przez jego współtowarzyszów a następców Glinki stworzona. Z całego grona zrzeszonych, tylko on jeden rozwinął w sobie wielki, niekrępowany artyzm, dzięki ścisłej, cierpliwej i wytrwałej pracy, jakiej nie znał Musorgski, Cui, a nawet staranny Borodin. Będąc jeszcze bardzo młodym zdobył już Rimskij-Korsakow pewien rozgłos. Pierwsza symfonja (którą debjutował), a jeszcze bardziej poemat symfoniczny „Sadko“, odrazu zwróciły nań uwagę świata muzycznego. Równolegle z rozwojem talentu wzrastało i powodzenie. Lecz w chwili, kiedy młody talent i uznanie znajdowały się na najwyższym szczeblu rozkwitu, w Korsakowie, który już był pozyskał sympatję ogółu, zradza się cenne i rzadko spotykane samoprzeczucie, że twórczości jego zbywa na trwałych teoretycznych podstawach. Nie zwracając uwagi na dytyramby przyjaciół, które z tak smutnemi następstwami hypnotyzują początkujących muzyków, zrozumiał Rimskij-Korsakow, że dawniejsze dysputy towarzyskie, choćby te prowadzone były na tematy dotyczące strony technicznej dzieł wybitniejszych twórców, nie zastąpią gruntownego wykształcenia muzycznego. Zapragnął więc Korsakow pracom swoim dać fundament bardziej trwały i postanowił rozpocząć na serjo studja muzyczne. Energicznie wziąwszy się do pracy ofiarował na ten cel sporo czasu, powstrzymując się od wypowiadania swych natchnień, dopóki nie przekonał się, że owładnął już środkami, które odtąd uważał dla siebie za niezbędne. Postanowienie takie (jak na owe czasy i przy danych okolicznościach) świadczy

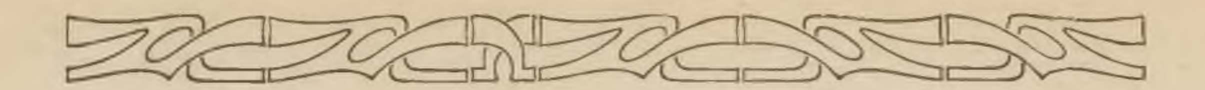


o nadzwyczajnej energji ducha i sumienności artysty. Energja ta oraz zadziwiająca wytrwałość i zdolność do pracy pozwoliły mu spełnić przedsięwzięte zadanie; w rezultacie doszedł Rimskij-Korsakow do takiego rozwoju jako kompozytor, że zostawił daleko poza sobą wszystkich swoich rówieśników.

Największe zasługi położył Korsakow w dziedzinie muzyki symfonicznej, operowej i pieśni artystycznej. Po Glince i Czajkowskim jest on najbardziej oryginalnym i największym symfonistą rosyjskim. Pod pewnymi względami stanowi nawet pewne przeciwieństwo do Czajkowskiego; ostatni mianowicie skłaniał się bardziej do sonatowej formy symfonji, zaś Korsakow kultywował formę poematu symfonicznego, a nawet uwertury symfonicznej (przykłady: „Sadko" i uwertura „Wielkanocna"), przedewszystkiem zaś suity symfonicznej, którą reprezentują: „Antar", „Kaprys hiszpański" i „Schecherazada". Muzyka symfoniczna właśnie, w której znów opracowanie tematu w formie warjacji ma przewagę nad rozwinięciem monotematyczności, mieni się pięknemi barwami jego palety orkiestrowej. Zamiłowanie do muzyki orkiestrowej da się zauważyć i w dziełach scenicznych Korsakowa. Prawie we wszystkich operach, które napisał po „Pierwiosnku", orkiestra, często być może bez woli autora, odgrywa rolę dominującą. Niektóre bardziej udatne fragmenty nie są w stanie wynagrodzić ogólnego ubóstwa wokalnego, zarówno w „Nocy wigilijnej", jak „Carze Sałtanie" i „Koszczeju". Zato partja orkiestrowa jest opracowana wspaniale. Mówiąc o operach Rimskija-Korsakowa trudno nie zatrzymać się dłużej nad „Pierwiosnkiem", który jest prawdziwem arcydziełem i ze względu na swe dramatyczne i artystyczne zalety zajmuje zupełnie odrębne miejsce w rosyjskiej literaturze operowej. Muzyka tego dzieła rozwija się rzeczywiście równolegle z rozwojem wewnętrznego bohatera dramatu, którym jest wrażliwe dziecię Wiosny i Mrozu. Muzyka plastycznie wyraża stopniową zmianę pór roku i począwszy od pierwszego obrazu mroźnych zapustów, przechodzi powoli do wiosennych podmuchów, kończąc się wspaniałym, barwnym hymnem na cześć upalnego lata.

Zarówno w tej operze, jak i w następnych, kompozytor z upodobaniem używa rosyjskich pieśni ludowych. Szkoda jednak wielka, że w operach, do których treść czerpał z życia Rusinów (z utworów Gogola), Rimskij-Korsakow nie stosuje prawie wcale pieśni rusińskiej, która jest przecież skarbnicą przepięknych, charakterystycznych melodji, lecz maluje obrazy z życia Ukrainy zapomocą zdecydowanie rosyjskich tematów. Charakterystyczną cechą kompozytora jest umiejętność gienjalnego odtwarzania fantastycznych elementów eposu słowiańskiego, a specjalnie kultu słońca. Pod względem technicznym, twórczość operowa Korsakowa zdradza rzadki w obecnych czasach djatonizm. Drugą cechą charakterystyczną jest używanie leitmotywów na sposób Wagnera. Ciekawem jest, że Rimskij-Korsakow w swych pamiętnikach wyraża się bardzo pogardliwie o leitmotywach Wagnera, znajdując, że są „ciężkie" w porównaniu z jego własnymi, co mu jednak nie przeszkadza używać na szeroką skalę zewnętrznych środków technicznych, a czasem nawet samych tematów wagnerowskich. Wogóle, nadmienić wypada, że tematyzm Wagnera w dziełach Korsakowa ma niemal zawsze zewnętrzne tylko zastosowanie, istota zaś twórczości Wagnera była mu obcą. Obfitość elementów postronnych wpływa ujemnie na całokształt wrażeń, nawet w jednej z najlepszych jego oper, mianowicie w „Kiteżu" chociaż wogóle opera ta sama przez się ma wybitnie samodzielne znaczenie. W dziele tem stwarza kompozytor nowy typ sceniczno-wokalny, który nazwać można „Narodowym dramatem — misterjum" o podłożu symfonicznem. Jest to typ przejściowy od eposu do misterjum; autor starannie unika w dziele swem dramatyczności w zwykłem znaczeniu tego słowa i nie żąda od wykonawców całości dramatycznej, przeciwnie wyraża życzenie, by osoby biorące udział w widowisku, po odtworzeniu danego momentu, usuwały się na plan dalszy i „grały" tylko podczas wykonywania swych partji wokalnych, aby tą drogą, akcjaześrodkowywała się na tych osobach, które w danej chwili śpiewają. Jest to warunek dawnych misterjów, a świadome wprowadzenie go do opery jest czemś nowem. Opera „Kiteż" wzbudza specjalne zainteresowanie w każdym, kto zapoznaje się z muzyką i operą rosyjską. Należy jeszcze nadmienić, że nigdzie prawie nie spotykamy tak bogatej instrumentacji, w której, jak wiadomo, Rimskij-Korsakow celował, jak w „Kiteżu" i która w tej operze dochodzi do szczytu mistrzostwa.

Wypada również choć w kilku słowach pomówić o późniejszem dziele scenicznem



Korsakowa, o operze-bajce „Złotym koguciku“: utwór ten lekki i niezbyt głęboki, czaruje swym wesołym kolorytem, pięknem brzmieniem, często zupełnie niespodziewanem użyciem tematów wschodnich i ludowych — rosyjskich w pięknem opracowaniu, które stanowią efekty kontrastujące i bardzo dobrze wyzyskane. Opera ta jest utworem czarującym i błyskotliwym jak jedna z wesołych bajek z 1001 nocy.

Na uwagę zasługuje także i twórczość pieśniarska Korsakowa. W pieśniach Rimskij-Korsakow jest klasykiem, artystą dojrzałym i zrównoważonym. Piękność, często niemal zupełnie mozartowska, która dla wielu stanowi cel sztuki, dominuje w poszczególnych jego pieśniach nietylko w partji głosowej, ale nawet w akompanjamencie i formie. Taką właśnie pięknością klasyczną odznaczają się dwa duety: „Pan“ i „Śpiew pieśni“. Z innych pieśni na wyróżnienie zasługują: „Na wzgórzach gruzińskich“, „Sen nocy letniej“, „Goniec“ (Heine), „Prorok“, „Noc“, „Gdzie ty, tam myśli moje“ i w. in. W nich doskonale się przejawia pogoda twórczości wielkiego kompozytora. Forma pieśni Korsakowa jest zwykle zastosowana do wewnętrznej treści poetyckiej. „Pierwiosnek“ i „Szecherazada“ mogą być dowodem, jak odczuwał rysunek melodyjny Rimskij-Korsakow. Mistrzostwo i oryginalny smak pozwalają mu na wyszukiwanie nowych dróg w dziedzinie harmonji i kontrapunktu. W końcu dodać trzeba, że jest on symfonistą z krwi i kości. Twórczość Korsakowa nie miała przerw i zachowała całą swą świeżość do samej śmierci.

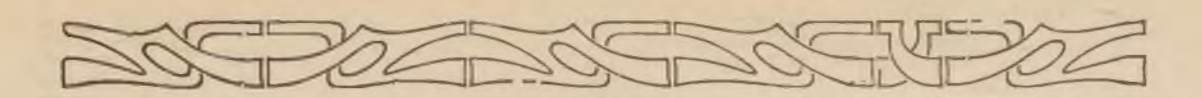
S. S.

Następcy noworosyjskiej szkoły.

Z epoką Rimskija-Korsakowa łączą się, jako następcy, dwaj kompozytorowie, którzy nie zapoczątkowali wprawdzie wybitniejszych samodzielnych kierunków w rosyjskiej twórczości muzycznej, jednak obdarzyli muzykę rosyjską szeregiem dzieł wartościowych i pięknych. Mamy tu na myśli Ljadowa i Taniejewa.



A. LJADOW i M. RIMSKIJ-KORSAKOW.



Anatol Ljadow urodził się w r. 1855, w Petersburgu. Muzykę zaczął uprawiać od wczesnego dzieciństwa, najprzód pod kierunkiem swego ojca, znanego kapelmistrza, a następnie odbywał studja w petersburskiem konserwatorjum, które ukończył chlubnie (klasa kompozycji Rimskija-Korsakowa). Z czasem, gdy utwory jego zjednały mu rozgłos, został profesorem tegoż konserwatorjum. Swój talent kompozytorski poświęcił przeważnie muzyce fortepjanowej; w tej dziedzinie Ljadow jest przeważnie minjaturzystą i pozostaje pod wpływem Chopina, jednak z dodatkiem nowych, rosyjskich pierwiastków. Ljadow napisał szereg utworów fortepjanowych po większej części niedużych rozmiarów, jak etiudy, preludja, „Arabeski“, ballady, warjacje, kanony, barkarole, tańce i t. d. Z pod jego pióra również wyszło sporo utworów wokalnych (solowe i chóralne) i kilka kompozycji orkiestrowych, z których najbardziej zasługuje na uwagę „Kikimora“, efektowna fantazja, napisana nadzwyczaj subtelnie i z żywym wyrazem.

Sergiusz Taniejew (należy go odróżnić od Aleksandra Taniejewa, autora kilku dzieł symfonicznych i operowych) urodził się w r. 1856. Jest uczniem Mikołaja Rubinsteina i Czajkowskiego; ukończył w r. 1875 konserwatorjum moskiewskie z wielkim złotym medalem. Od r. 1878—1905 był profesorem tej uczelni, jako profesor przedmiotów teoretycznych, a od 1881—1888 również jako profesor gry fortepjanowej. Nadto od r.1885—1889 pozostawał na stanowisku dyrektora konserwatorjum. W ciągu całego szeregu lat Taniejew pracował w Moskwie, jako pjanista kompozytor i teoretyk wyróżniający się poważną nauką i europejskiem wykształceniem muzycznem. I jedno i drugie wpłynęło bardzo korzystnie na jego dzieła, z których najważniejsze są: symfonja, uwertura koncertowa do trylogji Eschilosa „Oresteja“, napisana następnie na temat tejże trylogji opera, 2 kwintety smyczkowe, 6 kwartetów smyczkowych, kwartet i trio na fortepjan i instrumenty smyczkowe, trio smyczkowe, suita koncertowa na skrzypce z tow. orkiestry, preludjum i fuga na fortepjan, kantata „Jan z Damaszku“, 2 duety wokalne z tow. orkiestry i szereg chórów i pieśni. Niepospolitą wartość w europejskiej literaturze muzycznej ma nadzwyczaj interesujący traktat Taniejewa o kontrapunkcie.

Piękna opera Taniejewa była wystawiona, mówiąc nawiasem wcale starannie, w Maryjskim teatrze w Petersburgu (1895); w dziele tem kompozytor pragnął wskrzesić dawny chór Eschilosa; „Oresteja“ nie zdobyła sobie zbytniego powodzenia i dotąd nie jest należycie oceniona; a jednak jest to dzieło oryginalne i wybitne, grzeszące tylko pewną suchością niektórych momentów, lecz posiadające prawdziwie piękny, porywający tragizm, wyrazistą, kolorystyczną ilustrację muzyczną i plastykę najgłówniejszych obrazów scenicznych: Klitemestry, Orestesa i Elektry. Wreszcie dzieło Taniejewa może się pochwalić kilkoma niepospolitymi momentami i obrazami muzycznymi np. przygrywką przed świątynią, modlitwą Orestesa („Zlituj się, boginio, nad nieszczęsnym biedakiem“), nadto wyróżniają się tak wstrząsające sceny, jak djalog Orestesa z matką przed jej zabójstwem, scena na brzegu morza it.d.

Taniejew jest również interesujący jako symfonista i należy do wyznawców „muzyki absolutnej“.

S. PIETROWSKI.

Aleksander Głazunow.

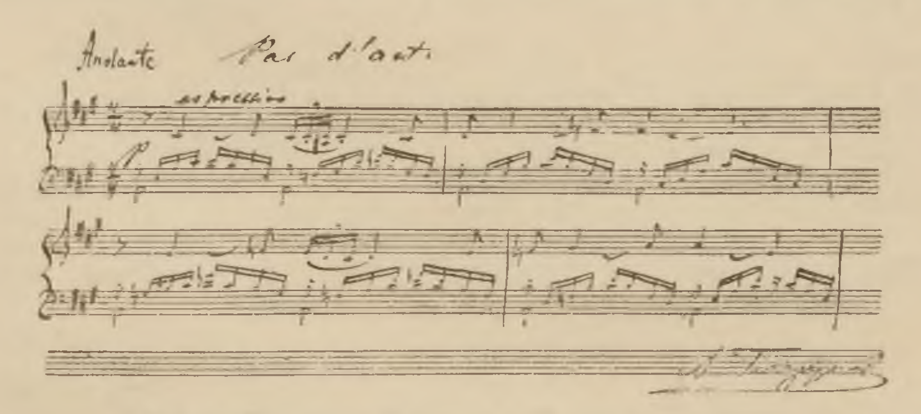
W osobie Głazunowa, jednego z wybitniejszych następców noworosyjskiej szkoły złączyły się dwa wrogie sobie niegdyś prądy noworosyjskiej szkoły i konserwatorjum (petersb.), w którem Głazunow zajmuje obecnie stanowisko profesora i dyrektora. Jako muzyk Głazunow jednakowo sympatyzował z kółkiem Bałakirewa, jak z konserwatorjum lub z Czajkowskim, a dzięki swemu stanowisku zyskał sobie autorytet, który w obecnych czasach jest w Rosji wyjątkowym. Aleksander Głazunow urodził się w r. 1865 w Petersburgu, jako syn księgarza-wydawcy. Wy-

kształcenie ogólne pobierał w szkole realnej, następnie uczęszczał na uniwersytet w Petersburgu. Muzykę zaczął studjować w dziewiątym roku życia, w tym też czasie wykazał już zdolności kompozytorskie. W r. 1880 za namową Bałakirewa, którego Głazunow niedawno przedtem był poznał i radom jego dużo zawdzięczał, został prywatnym uczniem Korsakowa. Pod kierunkiem tego ostatniego zaznajomił się Głazunow w przeciągu $1^1/_2$ roku z zasadami kompozycji. Mając lat 17, jeszcze jako uczeń szkoły realnej, napisał pierwszą symfonję, z powodzeniem wykonaną po raz pierwszy w roku 1882. Po kilkakrotnych przeróbkach, dotyczących przeważnie instrumentacji, symfonja ta była wydana drukiem, jako op. 5. Do tej epoki należą i inne młodzieńcze dzieła Głazunowa, np. kwartet op. I, suita na temat S-a-c-h-a, i in. Odtąd już działalność twórcza kompozytora, poświęcającego się w pierwszej linji muzyce instrumentalnej, wzrasta coraz bardziej.



ALEKSANDER GŁAZUNOW.

Z grona współczesnych kompozytorów rosyjskich Głazunow jest jednym z najbardziej wybitnych i utalentowanych i skłaniając się po części na stronę noworosyjskiej szkoły odróżnia się od niej większem zamiłowaniem do form czystych. Już w pierwszych utworach Głazunowa przejawia się mistrzostwo techniki kompozytorskiej; przytem jednak styl Głazunowa często nosi na sobie piętno zbytniego wypracowania i przeładowania, co naturalnie wypływało z kultu dla formy. Od tego zarzutu wolne są późniejsze a zwłaszcza ostatnie utwory Głazunowa, w których wyraź-



Autograf Głazunowa. Fragment z baletu „Raymonda“.

nie już się zaznacza dążenie do prostoty i przejrzystości. W twórczości Głazunowa najmniej oryginalną jest strona melodyjna, zato harmonje jego są interesujące i śmiałe. Tematyczne opracowanie zaciekawia szerokim polotem i wszechstronnością. Jako mistrz instrumentacji jest Głazunow w współczesnej muzyce rosyjskiej prawie że najpierwszym po R.-Korsakowie. Z liczby utworów Głazunowa największem powodzeniem — jak dotychczas — cieszą się: 6-ta symfonja i balet „Raymonda“. Jako kapelmistrz po raz pierwszy wystąpił Głazunow w roku 1889 na wystawie w Paryżu, gdzie

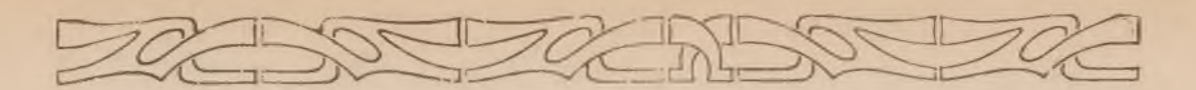


dyrygował własnymi utworami. Niejednokrotnie kierował również rosyjskimi koncertami symfonicznymi, na których po raz pierwszy były wykonane wszystkie jego utwory. W roku 1906 Głazunow został profesorem konserwatorjum w Petersburgu (instrumentacja i czytanie partytur) a od roku 1906 stoi na czele tej instytucji jako dyrektor. Prawie wszystkie utwory Głazunowa wydane zostały przez Bielajewa, w tej liczbie 8 symfonji, z których 5 i 6 cieszą się nadzwyczajną popularnością, 4 suity orkiestrowe (do nich należą: „Chopiniana" właściwie 4 utwory Chopina w instrumentacji Głazunowa i „baletowa" op. 52), 4 ewertury, 2 serenady, poemat symfon. „Stieńka Razin", 2 fantazje: „Las" i Morze"; obraz symfoniczny: „Kreml"; obrazy muzyczne: „Wiosna", „Poême Lyrique", „Per aspera ad astra", elegja, idylla „Rêverie Orientale" op. 14, „Rapsodja Wschodnia", „Uroczysty pochód", fantazja op. 53, „Intermezzo romantico", 2 marsze weselne, marsz na otwarcie wystawy w Chicago, walce, mazurki i różne inne tańce. Wszystkie wymienione utwory napisane są na orkiestrę. Z dzieł kameralnych Głazunowa na szczególną uwagę zasługują: 5 kwartetów smyczkowych, 5 popularnych Novellettes i suita na kwartet smyczkowy, kwintet smyczkowy, kwartet na instrumenty dęte miedziane (In modo religioso). Na różne inne instrumenty napisał Głazunow: suitę fortepjanową: S-a-c-h-a, słynny koncert skrzypcowy, 2 sonaty i sporo drobnych utworów fortepjanowych, kompozycje na wiolonczelę, waltornie, altówkę. Znany jest także szereg jego pieśni i 2 kantaty: „Koronacyjna" i „Ku czci Puszkina". Balety Głazunowa (trzy) noszą tytuły: „Raymonda", „Ruses d'amour" i „Pory roku". Oprócz tego zinstrumentował kilka utworów Czajkowskiego, Borodina i innych.

W współczesnym świecie muzycznym Rosji Głazunow zajmuje jedno z miejsc najbardziej zaszczytnych i w gronie żyjących kompozytorów uważany jest za najbardziej poważny autorytet.

Głazunow dużo skorzystał nie tylko od swoich bezpośrednich kierowników, ale i od Czajkowskiego i Wagnera. Nowa rosyjska szkoła zalicza Głazunowa do swoich filarów, co jest zupełnie sprzeczne, gdyż Głazunow coraz bardziej oddala się od tradycji tej szkoły.

Do muzyki wokalnej ma Głazunow najwidoczniej antypatję. Jeżeli nie liczyć kilku pieśni i 2-ch kantat (jedne i drugie nie są zbyt doskonałe), to twórczość Głazunowa skoncentrowała się w dziedzinie muzyki symfonicznej i kameralnej. W tych gałęziach twórczości muzycznej mistrzostwo Głazunowa występuje w całej swej okazałości. I już choćby pod tym względem, ze strony tylko zewnętrznej, zaznacza się rozbieżność kierunków Głazunowa i noworosyjskiej szkoły, w twórczości której punktem ciężkości jest muzyka wokalna (opera i pieśni). Wewnętrzna zaś różnica muzyki Głazunowa i szkoły Bałakirewa zachodzi przedewszystkiem w poglądach Głazunowa na sztukę. Głazunowa frapuje tylko muzyka jako taka, a więc muzyka absolutna. Zamiast dawniejszej programowości dewizą twórczości Głazunowa jest piękność brzmienia, formy i instrumentacji. Nawet w poematach symfonicznych (Stieńka Razin, Karnawał, Wiosna) wyczuwa się, że program został narzucony zewnątrz. Głazunow lubuje się tylko w muzyce czysto symfonicznej. W jego 8-miu symfonjach zauważyć możemy zadziwiające stopniowe doskonalenie się formy i instrumentacji. Doskonalenie to doszło do szczytu mistrzostwa i zostało należycie ocenione na zachodzie, gdzie symfonje Głazunowa spotkały się z dużem uznaniem Symfonje Głazunowa razem z symfonjami Czajkowskiego i Borodina w zupełności świadczą o możliwości odnowienia ideowej treści formy klasycznej duchem rosyjskiej narodowej twórczości. Drugą cechą, która czyni Głazunowa odrębnym od szkoły Bałakirewa, jest wyraźna sympatja do Czajkowskiego i całego szeregu przedstawicieli zachodniej szkoły muzycznej w szczególności do Wagnera. Sympatja ta doprowadzała często Głazunowa do naśladownictwa (zresztą podobne wpływy ujawniają się i u Rimskija-Korsakowa, a nawet i u Cui'ego, tylko że wpływom tym towarzyszyło wrogie usposobi nie względem tych twórców, których dzieła były wzorem do naśladownictwa). Wpływ ten do pewnego stopnia odbił się na instrumentacji G. Po za kwartetami i symfonjami charakter twórczości Głazunowa najwięcej się uwydatnił w balecie „Raymonda". Niebacząc na brak czasu, którego tyle poświęca sprawom konserwatorjum, Głazunow nie zaniedbuje niwy twórczej i niedawno wykończył piękny koncert fortepjanowy, poświę-



cony Godowskiemu, muzykę do dramatu Lermontowa „Bal maskowy“, oraz kompozycję okolicznościową napisaną na uroczysty obchód jubileuszu 50-letniego istnienia konserwatorjum w Petersburgu.

G. PROKOFJEW.

Sergjusz Rachmaninow.

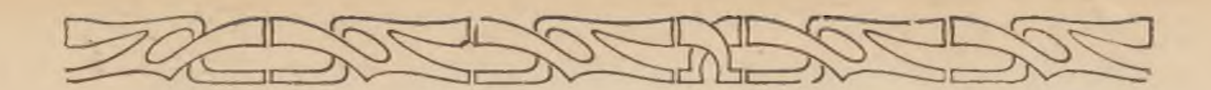
Sergjusz Rachmaninow, wybitny kompozytor, kapelmistrz i pjanista nie jest właściwie przedstawicielem noworosyjskiej szkoły, lecz postępuje śladami Czajkowskiego. W osobie Rachmaninowa muzyka rosyjska posiada artystę o wybitnej i oryginalnej fizjognomji. Urodził się w. r. 1873 w gub. Nowogrodzkiej. W r. 1882 wstąpił do klasy fortepjanowej petersburskiego konserwatorjum, w r. 1885 przeniósł się do takiej że uczelni w Moskwie, gdzie studjował fortepjan pod kierunkiem krewnego swego Silotiego, a kompozycję w klasie Areńskiego. Studja fortepjanowe ukończył w r. 1891, a kompozytorskie w r. 1892 (wielki medal złoty), następnie koncertował w stolicznych miastach Rosji, na prowincji (między innemi w Warszawie) i zagranicą, wkrótce też zyskał sympatję i poważny rozgłos, jako wirtuoz i twórca kompozycji fortepjanowych. W r. 1900, zaproszony przez londyńskie Towarzystwo filharmoniczne, wystąpił na koncercie tegoż Towarzystwa, jako pjanista, kapelmistrz i kompozytor. W r. 1902 grał również na koncercie symfonicznym w Wiedniu. W r. 1893 zaproszono go na profesora gry fortepjanowej do żeńskiego Instytutu Maryjskiego w Moskwie. Od r. 1897 — 1898 był dyrygientem prywatnej opery w Moskwie.

Taka jest krótka bjografja Rachmaninowa.

Z utworów Rachmaninowa wyliczymy przedewszystkiem orkiestrowe: „Cypel skalny“, „Capricio“, dwie symfonje, następnie opery: „Aleko“, „Skąpy rycerz“ (libretto według Puszkina), „Franceska da Rimini“ (libretto M. Czajkowskiego). Z licznych utworów fortepjanowych, które zapoczątkowały popularność i rozgłos Rachmaninowa, jako kompozytora, wymienimy: trzy koncerty z towarzyszeniem orkiestry, suity na dwa fortepjany, szereg kompozycji na 4 ręce i dużo kompozycji na 2 ręce, w tej liczbie „6 Moments musicaux“ op. 16, sonata na fortepjan i wiolonczelę, warjacje na temat Chopina, preludja i t.d. Z dzieł kameralnych wymienić należy: Trio elegijne, poświęcone pamięci Czajkowskiego, jedno z wcześniejszych i nadzwyczaj udatnych dzieł Rachmaninowa (1893), sonatę, o której już wspominaliśmy, utwory na skrzypce z tow. fortepjanu i na wiolonczelę, etiudy etc. Z kompozycji wokalnych napisał Rachmaninow kilka chórów żeńskich, chór mieszany („Pantelej cudotwórca“), kantatę „Wiosna“ na baryton solo, chór i orkiestrę, prócz tego dość dużo pieśni, z których największą popularnością cieszy się „Bez“, „Przed obrazem“, „Nad świeżą mogiłą“, „Los“ i wiele innych.



SERGJUSZ RACHMANINOW.



Powstrzymuję się od ogólnej oceny twórczości Rachmaninowa, gdyż talent jego, będący dziś w pełni rozwoju, nie może być scharakteryzowany wyczerpująco. Jednak obecnie już możemy określić zasadniczy ton i pierwiastki tej wybitnej bądźcobądź organizacji artystycznej. Jak dotąd, Rachmaninow dał się najlepiej poznać w utworach fortepjanowych, zwłaszcza napisanych po przerwie, która decydująco zaznaczyła fazę jego ewolucji duchowej. W kompozycjach wydanych po tej właśnie przerwie uderza przedewszystkiem szeroki styl fortepjanowy, którego początki można już zauważyć i w utworach wcześniejszych (Elegijne trio). Ten styl jest tak charakterystyczny w późniejszej twórczości Rachmaninowa, że z łatwością można poznać jego utwory jedynie z formy zewnętrznej. Ta zewnętrzna cecha kompozycji pozostaje w związku z wewnętrzną, która utwierdza nas w słuszności, zwłaszcza w danym wypadku, maksymy „le style c'est l'homme", innemi słowami utwierdza nas w słuszności twierdzenia, jak dalece istota własnych przeżyć występuje w formie zewnętrznej, w sposobie „pisania" artysty-poety lub muzyka. Specjalny charakter liryczny, rosyjski spokój, majestatyczna prostota wraz z ukrytym smutkiem przeżyć Rachmaninowa, występują w tych szerokich akordach, w zasadniczych linjach harmonicznych, czasami w niezbyt ożywionych melodjach, na tle których zaznacza się wyraźnie rysunek połączeń harmonicznych.

Rachmaninow uważany jest za piewcę „intymnych nastrojów". Nie znaczy to bynajmniej, żeby w twórczości jego nie można było odnaleźć, prócz osobistych przeżyć, zaczątków głębszego natchnienia, które wyczuwamy w jego symfonjach, pomimo, że są to bezwątpienia utwory ściśle liryczne, oraz w operach.

W tych ostatnich interesuje nietylko treść, lecz również technika. „Skąpy rycerz" jest ciekawą i oryginalną próbą stworzenia rosyjskiego dramatu muzycznego; jest to próba odrębna, jakiej dotąd, oprócz Rachmaninowa, nikt nie zapoczątkował. Rachmaninow zrozumiał i odczuł podstawowe zasady muzyczno-dramatycznej budowy arcydzieł Wagnera i zapragnął przeszczepić je na grunt własny, jednak bez niewolniczego naśladownictwa i bezmyślnej przesady niedołężnych naśladowców mistrza z Bayreuth. Niestety, Rachm. zbywa na doskonałości w dziedzinie wokalno-deklamacyjnej, i ta strona ustępuje w jego operze partji orkiestrowej, obfitującej w wiele nowych, zajmujących szczegółów. W drugiej scenie „Skąpego rycerza" muzyka jest nietylko psychologicznie wyczuta, lecz niepospolicie plastyczna, np. temat złota, który lśni poprostu, wyrażając przytem całą głębię bólu, całą swoją moc i potęgę. Scena w podziemiach (skąpiec nad swemi skarbami) jest pod względem orkiestrowym punktem kulminacyjnym całej opery, i w tym momencie kompozytor stoi narówni z poetą.

„Franceska" posiada również cenne zalety charakterystyczne muzyki Rachmaninowa, a wraz z niemi poczęści występują i wady, dotyczące—podobnie jak w „Skąpym rycerzu" — strony wokalno-deklamacyjnej.

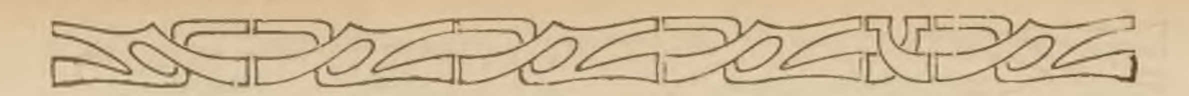
S. SWIRIDENKO.

Aleksander Skrjabin.

Twórczość muzyczna Skrjabina — według ogólnego zdania — odznacza się cechami nadzwyczajnej oryginalności i, jak w obecnem stadjum rozwoju, trudną jest do ogólnego scharakteryzowania.

Najbardziej uwydatniającym się rysem zewnętrznej strony utworów Skrjabina jest, że użyje tak konwencjonalnego określenia, stanowcza przewaga dysonansów nad konsonansami oraz przewaga dynamicznego oddania momentu muzycznego nad ogólnym, pontencjonalnym dźwiękowym układem dzieła.

Tę cechę charakterystyczną twórczości Skrjabina określiło wielu krytyków jako „klasyczny brak melodji z przewagą harmonji", co — jak zwykle — było poważnym zarzutem, czynionym każdemu niemal bardziej postępowemu muzykowi, a to



z racji tej psychologicznej właściwości, że ucho ludzkie najprzód zauważa wyróżniające się harmonje, a potem dopiero niezwykłe melodje. W rzeczywistości zaś utwory Skrjabina są aż nadto melodyjne, co się zaś tyczy ich własności frapujących, to jest to już rzeczą smaku muzycznego i sympatji słuchacza; nowym można jedynie nazwać sposób wyzyskania rysunku melodyjnego; nowy jest również, i to w wysokim stopniu, cały szereg zwrotów technicznych.
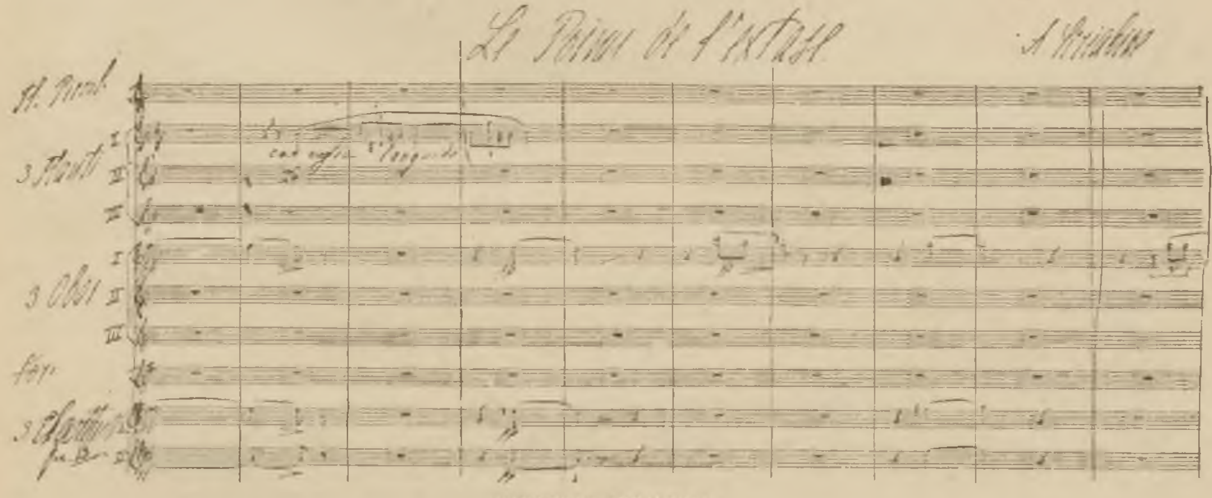
Pod względem treści muzyka Skrjabina zawiera dużo życiowych emocjonalnych okresów, przejawiających się stopniowo w jego twórczości, systematycznem badaniem których zajął się w specjalnym szkicu gorący wielbiciel Skrjabina, B. Schlötzer. Dodaję, że na szkicu tym mam zamiar opierać się w dalszym ciągu niniejszego artykułu.



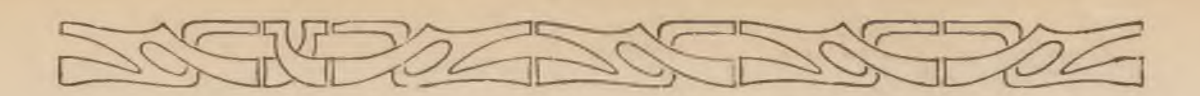
ALEKSANDER SKRJABIN.

Pierwszy okres twórczości Skrjabina stanowi epokę namiętego marzycielstwa i krótkich wybuchów, podczas których twórca wznosi się ponad wszelkie, zakreślone przez samego siebie granice, rozbija przeszkody własną ręką zbudowane, by orzeźwić się potem w uspokajającej jasności. Okres ten, wyrażony w kilkunastu utworach fortepjanowych, kończy się przełomem, zaznaczonym w 3 sonacie, pełnej tragizmu i szatańskiej walki wewnętrznej. Sonata № 3 daje początek bardziej niezależnej twórczości kompozytora; znikają już poprzednie wpływy klasycyzmu i Chopina, powstają natomiast nowe formy i problematy, ginie jednak przejrzystość, a zradza się tragedja wewnętrznych poszukiwań.

Po chwilowem złagodzeniu nastroju w I symfonji porywy gwałtowne i zamęt nanowo burzliwie owładnęły kompozytorem w II i III symfonji, pomimo, że są to bezwątpienia dzieła natchnione, podobnie jak jego: „Poême tragique“ i „Poême satanique“. Natchnienie to wzrasta wraz z zamętem w następnych utworach Skrjabina, których niepodobna rozpatrywać tu szczegółowo, i dochodzi do punktu kulminacyjnego w dziełach: „Poemat ekstazy“ i „Prometeusz“.



AUTOGRAF SKRJABINA.



Pierwsze wykonanie „Prometeusza“ w r. 1910 w Moskwie należało do sensacji i wywołało zasłużone zainteresowanie, gdyż dawało najbardziej dokładny obraz twórczości Skrjabina. Co do strony wewnętrznej, „Prometeusz“, jak pragnie autor, wyraża przedewszystkiem ewolucję wyzwalania się ducha ludzkiego na korzyść życiowej radości, tak właściwej, jako ideał, samemu kompozytorowi. Pod względem zewnętrznym zawiera „Prometeusz“ zastosowanie wszystkich wydoskonalonych, czysto skrjabinowskich form, ze wszystkiemi wspomnianemi na początku niniejszego artykułu osobliwościami muzyki Skrjabina i właściwościami z nich wypływającemi. Naturalnie bardzo ważnem jest wprowadzenie efektów świetlnych podczas produkcji muzycznych. którą to inowację uważa kompozytor za bardzo cenną, ale przypuszczenie, że efekt ten zrobi na słuchaczach wrażenie piorunów, nie sprawdziło się, jak dotąd.

W muzyce „Prometeusza“ spotykamy zasadniczą przewagę mózgowych, obmyślanych szczegółów, nad bezpośrednimi, „orgjastycznymi“, których tak bronią zwolennicy Skrjabina. Zresztą „Pometeuszowi“ nie mogą nic zarzucić zarówno najgorętsi przeciwnicy, jak jeszcze gorętsi czciciele, co zresztą było do przewidzenia, gdyż jest to muzyka głęboko indywidualna; nadmienić zresztą musimy, że czciciele ci są dla Skrjabina i jego muzyki bardziej niebezpieczni, aniżeli przeciwnicy, gdyż fanatyzm, odrzucający wszystko, co „nie jest Skrjabinowskie“, nie może służyć celom artystycznym. Bądźcobądź jaskrawe różnice poglądów na twórczość Skrjabina służyć mogą dowodem, że jest to kompozytor poważny, który w historji muzyki rosyjskiej zajmie stanowisko odrębne.

Przytoczymy jeszcze kilka danych z życia twórcy „Prometeusza“.

A. Skrjabin urodził się w Moskwie w r. 1872. Wcześnie zdradzał zdolności muzyczne, a mając lat 8 próbował komponować. Gdy miał lat 10, oddano go do szkoły kadetów i wtedy również zaczął brać prywatnie lekcje teorji i kompozycji u Taniejewa. Wstąpił następnie do konserwatorjum w Moskwie, które ukończył w r. 1891. Jeszcze przedtem zawarł był znajomość z Bielajewym, który wkrótce odkrył w młodzieńcu wybitne zdolności muzyczne, zachęcał go do pracy, a nawet zaczął wydawać jego utwory, gdy jeszcze wielu fachowych muzyków spoglądało na nie z niedowierzaniem. W towarzystwie Bielajewa odbył też młody kompozytor w rok po skończeniu konserwatorjum pierwszą podróż artystyczną po Europie, wykonywując (często z wielkiem powodzeniem) wyłącznie własne kompozycje. W tym czasie ukazały się już w druku etiudy, mazurki, sonaty i t. d. Po powrocie do Rosji dał kilka koncertów w Moskwie i Petersburgu, jak również na prowincji. W r. 1897 został profesorem klasy fortepjanowej w konserwatorjum w Moskwie, na którem to stanowisku pozostawał do r. 1902, przytem kilka razy koncertował zagranicą. Od kompozycji fortepjanowych przechodzi w krótkim czasie do mającej szersze ramy muzyki symfonicznej i po I-ej symfonji pisze w r. 1901 II-gą, a w 1904 III-cią oraz „Boski poemat“, którym w tym samym roku dyrygował Nikisch w Paryżu. Od roku 1904 Skrjabin mieszka stale zagranicą, to w Paryżu, to we Włoszech, to wreszcie w Szwajcarji, oddając się przeważnie pracy kompozytorskiej. Od czasu do czasu przyjeżdża z koncertami do miast stołecznych Rosji. W r. 1006—7 odbył tournée koncertowe po północnej Ameryce, przytem w Nowym Jorku wykonano jego dwie symfonje (I-szą i III-cią).

Od Redakcji. Zeszyt niniejszy poświęcony jest w całości muzyce rosyjskiej. Obejmuje on charakterystykę twórczości wybitniejszych kompozytorów rosyjskich z wyjątkiem najmłodszych, z którymi zapoznamy Sz. Czytelników w jednym z najbliższych numerów „Przeglądu muz.“.

Wobec braku miejsca, działy bieżące (Koncerty, Kronika) odkładamy do 15 b. m.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 51.—Telefon 266- 7.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedmi 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 8 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Wielka 65 m. 2, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie.
Łopuska-Wyleżyńska Helena. Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam. prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław. Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech. Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz. Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef. Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław. Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef. Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław. Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom“ № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Teatralna 1.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa. Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**